

Presentación Dossier

Felisberto Hernández

Objetos diversos

143

**Ignacio Bajter**

Biblioteca Nacional de Uruguay

“La literatura de Felisberto es crítica, porque pone en evidencia los mecanismos de nuestra conciencia, los despliega en forma metafórica”, dijo Juan José Saer en una de sus intervenciones en Poitiers, durante el ciclo de ponencias que reunió a investigadores en 1973-1974 (SICARD, 1977, p. 299). Unos días antes, en otras discusiones, Mario Goloboff había afirmado que “la ficción es una máquina de producción de sentido a través de la cual se expresa la realidad”, y Saer refirió al inconsciente “como una fábrica de deseos, como una fábrica de interferencias de la conciencia” (SICARD, 1977, pp. 89 y 49), siguiendo lo que Gilles Deleuze le había respondido al entrevistador Vittorio Marchetti hacía poco tiempo: el inconsciente –como el cuerpo para Artaud– es *una fábrica recalentada* (FORTI, 1976, p. 55).

A diez años de su muerte, la obra de Felisberto Hernández (1902-1964) cruzaba las fronteras de su región y comenzaba a habitar, después de los esmeros del escritor en París (1946-48), otras lenguas. Para la crítica se abría un tiempo nuevo, un descubrimiento que no dejaría de ser tal así pasaran las décadas con los sucesivos enfoques y las entradas en todo tipo de campos, lagunas y disciplinas. Los estudios en torno al escritor uruguayo –que han pasado por el psicologismo y el psicoanálisis; el análisis estructural, semiológico y lingüístico, de campo semántico y léxico; los estudios de contexto, el historicismo, los variados niveles de biografía, la búsqueda filosófica e incluso esotérica, etcétera– están muy lejos de agotar los límites de la obra y la escurridiza, amable y genial figura del autor.

Si se toma de un testimonio escrito en 1982 aquella frase acaso resignada, “Dentro de cincuenta años, recién me van a conocer” (HERNÁNDEZ, A., 1982, p. 338), la nueva época para la comprensión de Felisberto Hernández ya ha sido abierta. Clasificar la mitografía de Felisberto es tan difícil, pasado el tiempo, como resumir las especies diversas de una crítica que ha buscado desde casi todos los ángulos y las metodologías la mejor perspectiva para descifrarlo. En la tradición hay posiciones dispersivas, escasos acuerdos, encuentros perdurables con la crítica latinoamericana más sólida de la segunda mitad del siglo XX y también –en tantos artículos, coloquios, conferencias, tesis– formas de lectura que parecen continuar algunas cualidades de la literatura de Hernández: una mirada deslizada, “rememoraciones y asociaciones caprichosas”, “ausencia de relación causal”.



Glauco Capozzoli. “Sin título”.
Acrílico sobre madera, 1979,
110 x 130 cm.

En la escala uruguaya, la acumulación sobre su obra sólo es comparable a la de Juan Carlos Onetti, y también concita, como este, la adhesión de los lectores y la tarea de los críticos fuera del contorno local y del tiempo en el que los textos se inscriben. De manera imprevista y donde sea, alguien encuentra la fugaz e inolvidable aparición de Felisberto Hernández pues todavía funciona aquella imagen que él mismo creó en la Sorbonne, como detallan sus biógrafos, y puso en palabras en mayo de 1948 ante un auditorio de jóvenes: “Me acuerdo del amor que Jules Supervielle tiene por los animales y me imagino como un conejo que el poeta toma por las orejas. Me muestra al público y hace conmigo cualquier recorrido maravilloso” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 219). El parentesco con Lewis Carroll no es de azar. Con el misterio de su conocida y poco explorada entrada en Inglaterra, unos meses antes del acto que organizó Supervielle como presentación en Francia, Felisberto Hernández puede responder como el White Rabbit a la pregunta de cuánto dura “para siempre”.

145

Cuando el escritor, instalado en una habitación del barrio Latino, introduce la figura del conejo, había acabado la última versión *Las Hortensias*¹. La historia de composición del texto (publicado en 1949) ha sido hasta ahora, al igual que sus capas semánticas superpuestas, objeto de especulación. Por un lado se supone que la *nouvelle* fue escrita en pocos días y por otro hay indicios de que Hernández comenzó un lento desarrollo a partir de marzo de 1947. En una de las cartas que publicó Paulina Medeiros, quien pasó de la felicidad a la ruptura epistolar con el escritor, se lee (2 de abril de 1947): “no aspiro a transformarme en comestible ni siquiera para ir al mecánico encuentro con tu boca. Ya ni siquiera sufro; respiro. Aunque a las mujeres nos ponen de niñas una muñeca en las manos para asimilarnos a ellas, yo ya desperté de la mecanización a tiempo” (MEDEIROS, 1982, p. 132). Aunque ahora parezca un personaje de *Las Hortensias*, una muñeca que parece hablar desde el interior de la obra misma, Paulina era entonces la novia despechada. Antes que con ella, lejana, en Montevideo, Felisberto estaba más cerca del espíritu de Breton y Duchamp, quienes organizaron en aquellos días, tras el paréntesis de la guerra, una exposición breve aunque muy sonada, “Le Surréalisme en 1947”, que se abrió el 7 de julio (la fecha de clausura varía según la fuente) de aquel año.²

1 Lo consigna Norah Giraldo de Dei Cas (1975) en base a la correspondencia de Felisberto Hernández, que editó en una selección, y lo confirman las cartas que publicó Paulina Medeiros (1982).

2 Como información básica véase el dossier creado por el Centre Pompidou con la exposición

Con esto no se busca introducir elementos externos al texto para interpretarlo desde la biografía supuesta, sino destacar *Las Hortensias* –y el tiempo y el lugar en que fue escrita– pues sus ejes conectan en diferentes niveles los ensayos que siguen a continuación. No había mucha distancia entre el Hotel Rollin del barrio Latino, donde el narrador se alojaba y rehacía el manuscrito de “Las Hortensias”, de la galería Maeght donde exponían los surrealistas. En su ensayo da movimiento a la figura del paseante –una versión rítmica y muy ágil del crítico moderno– dentro y fuera de la ficción, y se dispone a un recuento sensorial y perceptivo, de observación, alrededor de Felisberto Hernández. “El aislamiento y la música del piano” no es el único motivo (o ritual) que vincula el trabajo de Gandolfi tiene relación con los de Enea Zaramella y Kazunori Hamada.

La teatralidad activa en el espacio de la ficción, las coincidencias imprevistas y felices y el “diseño bontempelliano”, que tempranamente entrevistó Ángel Rama (1968), son comunes al diseño de este dossier que reúne a dos investigadores italianos con un investigador japonés. El estudio de Enea Zaramella, “Los alrededores de los silencios hernandianos. Una introducción”, parte de su tesis de doctorado “Textualidades tímbricas” en la que estudia junto a Hernández la literatura de Mário de Andrade y Alejo Carpentier, dirige su lectura a la escucha activa de un escritor músico que “a menudo escenifica la cotidianidad de la experiencia de un pianista”. Zaramella se instala en los años 30, cuando Felisberto comienza sus giras de músico en clubes sociales de provincia (en Uruguay, en Argentina, en la frontera con Brasil) y recuerda el experimento, de la misma época, de John Cage en una cámara anecoica de Harvard. Con ello sostiene el punto de partida de su trabajo: el silencio no existe sino como metáfora. Se aplica, con ello, a la dimensión del oído y encuentra la relación entre silencio y misterio, en paralelo con pensamiento-escritura, de continuo vaivén en la literatura de Felisberto Hernández.

Querría detenerme aquí, en el sistema gráfico, en el uso de los signos de puntuación como un vínculo entre literatura y música que Zaramella trabaja con lecturas de Carlos Vaz Ferreira y extiende a las reflexiones de Theodor W. Adorno. En este pasaje hace una revisión material

de la escritura que puede ser el origen de sucesivas investigaciones. La conocida taquigrafía de Hernández (un sistema propio que desarrolló a fines de los años 30) no ha dejado de ser una suma de criptogramas que exigen, con su develamiento, consideraciones sobre una entidad total (*psyché*) cuyos límites son también los de la fantasía y los de las posibilidades del arte. Como “el pensamiento fluye más rápido que el lenguaje”, como escribe Zaramella, Felisberto Hernández insistió en su modelo para correr detrás de esa sustancia que puede tomar no sólo la forma de la escritura alfabética, sino cristalizarse en otro tipo de imagen y sonar en el cuerpo de una nota musical. En una afirmación consistente, Zaramella dice que la taquigrafía “es más afín a la música que a la escritura lingüística”, y en cuanto a la necesidad de ampliar los recursos de expresión, hasta llevarlos a un código cifrado, hay que agregar a Felisberto Hernández los antecedentes de Edward Elgar (“The Artist of the Unbreakable Code”), Robert Schumann (a quien interpretó en sus giras de pianista) y Johannes Brahms.³

147

La taquigrafía extravió a Avenir Rosell, otro melómano, quien ha pasado a la historia en Uruguay como el principal entendido en el desarrollo y aprendizaje de esta técnica. El ingeniero Juan Grompone, no hace mucho, supuso haber descifrado el sistema entero, mezcla de escritura taquigráfica de origen italiano y francés. Mientras tanto se guardan en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, en Montevideo, un buen número de cuadernos y libretas con taquigrafías que nadie ha leído. Según el artículo de Enea Zaramella, que tiene en cuenta a Rosell y a Grompone, Hernández usa su escritura encriptada no sólo para archivar los pensamientos sino, ante todo, para visualizarlos. En este punto el ensayo encuentra un desplazamiento hacia lo visual, que acaba (también en los años 30, dentro del proyecto personal de integrar las artes) en una atracción plástica, por llamarla de algún modo, que subyace a sus mecanismos literarios. La atención de Zaramella recae en el par ver/oír, dos experiencias secuenciadas en la lectura, y persigue “la presencia física del sonido que alcanza su nivel figurado en las formas de una ‘materia plástica’ que los dedos [del escritor pianista] moldean...”.

La apertura del dossier es un recorrido por la cultura de origen,

³ De todos se encargó el criptógrafo y melómano británico Eric Sams. Véanse “Original Ideas, but not ‘Themes’” (“Invented Themes”, Chapter 2), en *The Variations of Johannes Brahms*, de Julian Littlewood, London, Plumbago Books and Arts, 2004, y *Paths: Schubert, Schumann & Brahms*, de John Daverio, New York, Oxford University Press, 2002.

que para Hernández tuvo las sombras protectoras de Vaz Ferreira y de Joaquín Torres García. Zaramella establece un movimiento sobre las formas plásticas y musicales que la escritura absorbe y funde. En la introducción de la tesis “Textualidades tímbricas” da la clave: “[describir] la tensión entre lo sonoro y lo visual cuya interacción converge en el hecho de *tocar* dado por la *Stimmung* (Spitzter, Gumbrecht, Agamben), aquella reunión del ambiente con el estado de ánimo que mucha recuerda la anterior descripción benjaminiana de aura”.

Felisberto Hernández es el escritor del silencio, según la afirmación de Zaramella en general compartida. Ante la literatura, su trabajo atiende la consistencia interna del texto (“la escritura sustituye el vacío que deja el silencio”) y no es ajeno a relaciones que están afuera de su objeto y lo alteran, lo modifican –al ser considerados– en la intervención de la lectura. Es el caso del desenlace de su investigación-escucha en el que estudia la entrada, en la imaginación de Hernández, de los medios (el cine, la radio) y un problema histórico, cuyo trasfondo es político: “el lenguaje y las técnicas de la publicidad”. Por este lado Felisberto Hernández “remite a los mundos mesiánicamente distópicos de Aldous Huxley y George Orwell donde la propaganda llega a manipular las emociones”, punto de cruce que interesa pues no siempre la crítica intenta sostener relaciones que –en la misma época, en otro lugar, bajo el mismo signo o ruido del mundo– son pertinentes.

El lector encontrará en lo que sigue un conjunto de artículos sensibles a la vista y al oído, al par que se interpone a la pregunta *cómo leer*. También este dossier es una colección perceptiva ligada a un tiempo –la literatura y el arte rioplatense de los años 30 y su devenir– y a la sinestesia como shock del pensamiento, no sólo como efecto retórico o psicológico. Por este lado Felisberto Hernández da el mayor placer y la más alta dificultad de comprensión. Desde siempre ha sido marginal a las ideas que predominan, a una historia intelectual en la que puede entrar (supóngase el jardín) y crecer como una planta. Hernández mantiene su vitalidad en el paradigma del pensamiento derrotado,⁴ en el que desde hace décadas –quizá después de Deleuze– habría que agregar a Henri Bergson, predicativo en una época, leído por Felisberto Hernández y

4 Rama escribe que “la aguda conciencia de su marginalidad y de su rareza, [es] robustecida por el hecho de que no pretenderá invalidar el sistema dominante con un ataque frontal”. En la misma página refiere al “extrañamiento de la norma general que rige la apreciación de lo real” (Rama, 1982, p. 244).

aprovechado en el ensayo de Laura Gandolfi. Tal vez, en líneas más pronunciadamente marginales, sea el tiempo de considerar *L'homme machine* (1747), *L'homme plante* (1748) y *Les Animaux plus que machines* (1750) de Julien Offray de La Mettrie. Al comentar el cuento “Lucrecia”, Hamada da un indicio, una involuntaria referencia, que puede no sólo recordar sino hacer ver al pensador antienciclopédico y audaz del siglo XVIII, otro “burlón poeta de la materia”, como felisbertiano.⁵

Desconozco si Laura Gandolfi, siguiendo sus fundamentos en “Notas acerca de *Las Hortensias*: la vidriera de la memoria”, se distancia contradictoriamente de lo que se ha expresado aquí. En su trabajo retoma de manera central la lectura útil de *Materia y memoria* de Bergson que hizo el escritor en una traducción de la que se quejaba. Citando a Jonathan Crary, Gandolfi dice que Bergson “logró un modelo de percepción que resistía, aun implícitamente, ‘a las varias formas cosificadas y rutinizadas de experiencia perceptiva de la cultura urbana y científica de Occidente a fines del siglo XIX’”. Y continúa con la crítica de Benjamin al francés: *la experiencia subjetiva está determinada por fuerzas externas al sujeto*. Es sobre esta exterioridad que lee a Felisberto Hernández y desde la que se aproxima a una ficción, *Las Hortensias*, que hasta ahora no había sido vista bajo el efecto de París en 1947-48, bajo la oferta de estímulos sensoriales que sólo en pequeña escala podía encontrar en las capitales del Río de la Plata. La “locura de ver” de la que habla el en una carta al pintor argentino Lorenzo Destoc, de octubre de 1947, y el “hambre de ver” de que hablaba a Paulina Medeiros al llegar a París, en noviembre de 1946, no guardan distancias con aquella fijación que tiene Horacio, el protagonista de *Las Hortensias*, y que acaba en el delirio y la locura frente a la vitrina que había armado en su casa para ver actuar a las muñecas.

Gandolfi advierte el elemento, transparente, que está en la imaginación de Hernández y al mismo tiempo a la vista del paseante en París. En el pasaje de la carta a Destoc que subraya la “locura de ver”, Hernández habla de las casas que “tienen vientres enormes y ya parecen que van a dar a luz gente, máquinas de coser, de todo” (HERNÁNDEZ, 1977, p. 461). Laura Gandolfi contó las cuerdas que separaban al de-

⁵ En este punto es útil para la discusión una breve referencia de Saer sobre “la teoría del hombre máquina” (SICARD, 1977, p. 41) y el ensayo “Mente e materia ou a vida das plantas”, de Emanuele Coccia, parte del dossier *Kosmos* de *Landa*, Vol. 1, n° 2 (2013), organizado por E. Coccia y F. Ludueña Romandini.

saparecido Hotel Rollin, del 18 de *rue* de la Sorbonne, de la galería Maeght, por aquel entonces en la *rue* de Téhéran. El escritor uruguayo estaba próximo a la zona de influencia surrealista cuando escribía *Las Hortensias* con el estímulo que desde Montevideo –a través de una carta de agosto de 1947– le había dado Carlos Maggi, uno de los directores de la revista que en 1949 publicará la obra con dibujos de Olimpia Torres. A partir del 7 de julio de aquel año, como se dijo, y antes de que definiera el título “Las Hortensias” (al que alude en una carta a Paulina Medeiros, del 24 de octubre) Felisberto Hernández pudo subir y bajar los escalones de la exposición “Le Surréalisme en 1947”, que reunía a más de 80 artistas de 24 países invitados por Breton y Duchamp. Muy lejos estaba el Uruguay de tener allí su bandera. Los más cercanos eran el pintor Matta y el poeta Braulio Arenas, de Chile, junto al editor argentino Arnaldo Orfila Reynal.⁶

Julio Cortázar, que admiraba en Felisberto la tendencia “a sacar de su sombrero de copa el gran conejo blanco del surrealismo”, quiso imaginar que en París “probablemente no vio a nadie” (CORTÁZAR, 1975, pp. 7 y 8), aunque habría que suponer (por cercanías, por aficiones) que al menos una vez debió tener a la vista el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser. Otra vez llegaba un poco antes a un sitio que Cortázar haría luego, para los latinoamericanos, mítico. La exposición de la Maeght tenía un propósito declarado por Breton: *que los objetos crearan una nueva mitología*. Una de las salas de la galería llevaba a “altares” consagrados –lo cita el folleto del Pompidou, impreso en 2013 a propósito de la exposición curada por Didier Ottinger– a “un être, une catégorie d’êtres ou un objet susceptible d’être doué de vie mythique”.⁷ El arreglo de ambiente, la *instalación* en la Maeght era obra de Duchamp en colaboración con el arquitecto Frederick Kiesler.⁸

6 Véase “[Archives d’expositions] 1947, Exposition internationale du Surréalisme”, en <http://www.andrebretton.fr/series/81> [Consultado en noviembre de 2014]

7 Véase <https://www.centrepompidou.fr/media/imp/M5050/CPV/b3/fa/M5050-CPV-0ec54327-8907-4c53-b3fa-c1c446def10a.pdf> [Consultado en noviembre de 2014]

8 Según describe la doctora T. M. Bauduin, “Upon entering the Galerie Maeght, one was first supposed to pass through the basement, which functioned as a sort of grotto. This subterranean locale hosted a retrospective show, entitled ‘Surrealists despite themselves’. It featured surrealist precursors such as Bosch, Archimboldo, Blake, Rousseau and Lewis Carroll, among others. By means of this space, the visitor was reminded deep the roots of Surrealism reached, while also placing the movement on par with Romanticism, for instance. Note that this stage was planned, but not carried out in the final set-up of the exhibition” (BAUDUIN, 2011). Otra perspectiva de la “parade spirituelle” del visitante se da, sin firma, en *Le surréalisme et l’objet. L’exposition/The exhibition* (2013).

No habría que restarle importancia a la tradición del maniquí en Hispanoamérica⁹ ni al paralelo entre *Las Hortensias* y “Los muñecos de cera” del reconocido maestro de Hernández, Jules Supervielle,¹⁰ pero la *proliferación del maniquí* (expresión de Ottinger) es sobre todo anglofrancesa y estaba a la vista en los días de residencia en París. Tenerlo en cuenta ampliaría el pensamiento acerca de los objetos (y de los objetos del pensamiento) en su literatura.¹¹ El Centre Pompidou guarda una colección de maniqués, otras “Hortensias”, heredada de los surrealistas a partir de los años veinte.¹² Una fotografía de Gisèle Freund (“Vitrine d’un coiffeur, Paris”, de 1938) y otra de Germaine Krull (“Poupées de vitrine”, donde se lee el cartel “Réparations de poupées”) pueden ser particularmente emblemáticas y entrar en la familia de fotografías con las que Gandolfi ilustra su ensayo. Ya en “Introduction au discours sur le peu de réalité”, de Breton, que precede al *Manifiesto del surrealismo* de 1924 le hace lugar a los maniqués como un “objeto propicio” para producir lo *maravilloso* (GUIGON, 2013, p. 3). Los surrealistas conocían el análisis que hizo Sigmund Freud de la muñeca Olympia del cuento de E.T.A. Hoffmann, “Der Sandmann” (1816), que había inspirado una ópera de Offenbach en el siglo XIX y acaso a la muñeca por encargo con la que Kokoschka, en 1919, quiso suplantar la ausencia de su amante Alma Mahler, objeto que luego se transfiguró en sugestivas y móviles formas eróticas en los trabajos fetichistas de Hans Bellmer.¹³

Sin que en Uruguay se tuvieran noticias de ello,¹⁴ en la Expositi-

9 Gandolfi cita con relación a FH la investigación de Nicolás Gropp.

10 Las precisiones en Díaz (1991, 2000).

11 Si se los clasificara, podrían usarse las categorías de Breton y Dalí: objetos encontrados en el sueño, objetos como división entre lo real y lo imaginario y objetos que liberan “la vida latente”; objetos “paranoicos”, funcionales a la subjetividad, obsesionantes (GUIGON, 2013).

12 Herbert List, “Schneiderpuppen, London”, 1936; Man Ray, *mannequin* en la Exposición internacional del surrealismo, 1938; Erwin Blumenfeld, “Model and mannequin”, 1945, entre otros innumerables ejemplos.

13 Véase *Dictionnaire de l’objet surréaliste*, de Didier Ottinger (2013). Alma Mahler es fría e impiadosa: “Oskar Kokoschka ordenó hacer en Dresde una muñeca de tamaño natural... con el pelo largo y rubio. Y la pintó a semejanza mía. Así me lo contaron. Kokoschka hablaba todo el día con aquella muñeca, tras la puerta cuidadosamente cerrada... ¡Me tuve por fin como había querido tenerme siempre: como un instrumento sin voluntad y maleable, en sus manos!” (MAHLER-WERFEL, 1985, p. 131). Dentro de los estudios dedicados a FH, escribe Jean L. Andreu: “En tanto que motivo, la muñeca es una variante de uno de los motivos más antiguos y más tradicionales de la literatura fantástica o de lo extraño: el motivo del sustituto antropomorfo del hombre...” (SICARD, 1977, p. 13).

14 En la época de los “Libros sin tapas” (1925-1930), y probablemente en la década siguiente, ya entrando en ciclos posteriores, Felisberto Hernández “ignoraba prácticamente todo acerca de las teorías vanguardistas europeas” (Rama, 1982, p. 245).

ción internacional del surrealismo de 1938 Duchamp había intervenido con la idea de vestir a un maniquí tomado de una vidriera parisina. La investigación de Laura Gandolfi revela –en un tiempo posterior e incluso anterior a 1938– una coincidencia: las vidrieras de aquel París que recorrió Hernández estaban armadas, entre otros fundamentos que utilizaba la retórica de la publicidad, con lecturas de Bergson. El pliegue mediado por la vidriera, la vitrina, lo que Breton llamaría “altar”, muestra tanto el funcionamiento del mundo a la vista, la “fuerza externa” que el escritor perseguía con voracidad, como el mundo interno de la ficción narrativa que toma en Felisberto Hernández, a partir de 1947, un camino sinuoso y aún más complejo entre deseos e ilusiones (que Gandolfi percibe en las vidrieras/marcos), entre realidad y ficción. El ensayo bosqueja el efecto París en un escritor de conocidos trayectos biográficos por ciudades modestas y pequeñas, y propone nuevas perspectivas sobre las “escenas” (*mise-en-scène* objetuales, a la manera surrealista) posteriores a *Las Hortensias*. Gandolfi da respuestas a la idea de imaginar (qué es, qué significa) en tensión con lo que el escritor tuvo delante: la ciudad moderna, el centro del arte que lentamente se trasladaba a Nueva York, la configuración –en las dimensiones de la mitad del siglo XX– de lo que el lector actual puede experimentar si recorre París, Montevideo o Buenos Aires.

Subyace a las vitrinas una filosofía del tiempo que, en *Las Hortensias*, concreta la “contemporaneidad del presente y del pasado”. Sólo a partir de una experiencia narrativa tan insoslayable como esta, Hernández pudo acabar “Lucrecia”, que leyó en Montevideo y publicó al año siguiente en el número 1-2 de *Entregas de La Licorne* (1953), en la segunda época de la revista de Susana Soca, a quien había tratado con familiaridad en su año y medio en París. Basado en los “parecidos de familia” a los que alude Kazunori Hamada, decidí que su artículo cierre el dossier. Hamada rodea la pregunta central acerca del papel que juega la “figura de familia” en las últimas obras publicadas por el autor, acaso deudoras de *Las Hortensias* y su idea de construcción de objetos/réplicas del cuerpo como cuestión principal de la conciencia.

Al tratar la figura familiar (sus trasposiciones y carencias) como “sustancia textual”, retorna a la “estética de la precariedad económica” (que estableció Jorge Panesi), y recoge una serie de imágenes y de aproximaciones a ellas, lecturas críticas, que extienden la felicidad de leer

a Felisberto, de revivir la comedia elegante ante lo adverso y la ficción como un entrañable hecho lúdico, un juego de infinitas posibilidades de. En la ilusión autobiográfica de las ficciones (que algunas veces incluyen la figura de familia) Hamada supone, para terminar, una *bisagra* en el axioma que recorre el desconcierto de la literatura de Felisberto Hernández, un lugar común: *lo familiar resulta extraño, y lo extraño, familiar.*

Tal vez el montaje de estas páginas no sea más que una “descripción plástica de la alternancia entre sonidos y silencios”, *escritura*. Cuando la aplicación crítica, cultivada desde hace décadas, haya envejecido y sea incomprensible, la historia de la lectura seguirá invariable: leer a Felisberto Hernández lleva a creer que todo alrededor modificará sus leyes, en el instante, y se regirá por imágenes transparentes, espontáneas, “ingenuas”, por túneles que conectan la imaginación del lector con espacios que replican y mejoran la inasible experiencia entera: la llamada realidad con sus imposibilidades y limitaciones, los trabajos perceptivos de ver y oír.

BIBLIOGRAFÍA

- “Capitalismo y esquizofrenia. Entrevista de Vittorio Marchetti a Gilles Deleuze y Félix Guattari” (*Tempi moderni* 14, 1972), en FORTI, Laura. *La otra locura. Mapa antropológico de la psiquiatría alternativa*. Barcelona: Tusquets, 1976, pp. 55-72.

- *Le surréalisme et l'objet. L'exposition/The exhibition*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2013.

BAUDUIN, T. M. Unpublished conference paper in “The ‘occultation’ of Surrealism in 1947”, ESSWE Bi-annual conference 2011: *The Visual and Symbolic in Western Esotericism*, University of Szeged, Szeged, 07-07-2011.

CORTÁZAR, Julio. “Prólogo”, en *La casa inundada y otros cuentos*, de Felisberto Hernández. Dibujos de Glauco Capozzoli. Selección de Cristina Peri Rossi. Barcelona: Lumen, 1975, pp. 5-9.

DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, I. 2ª edición. Montevideo: Arca, 1991.

- *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.

GIRALDI DE DEI CAS, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Trampantojos*. Buenos Aires: Orientación Cultural Editores, 1947

GUIGON, EMMANUEL. “De l'objet surréaliste”, en *Le surréalisme et l'objet. L'exposition/The exhibition*, Paris : Centre Pompidou 2013.

HERNÁNDEZ, Ana María. “Mis recuerdos”, en *Escritura. Teoría y crítica literarias*, n° 13/14, Caracas, enero-diciembre, 1982, pp. 335-344.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas*. 3 tomos. Edición de José Pedro Díaz. Montevideo: Arca/Calicanto, 1981, 1982, 1983.

“Carta manuscrita a Lorenzo Destoc”, en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Ed. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 461-464.

MAHLER-WERFEL, Alma. *Mi vida*. Traducción de Luis Romano Haces. Barcelona: Tusquets, 1985.

MEDEIROS, Paulina. *Felisberto Hernández y yo*. 2ª edición. Montevideo: Libros del Astillero, 1982.

OTTINGER, Didier. *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris: Gallimard, 2013.

RAMA, Ángel. “Felisberto Hernández”. *Capítulo Oriental*, n° 29. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.

“Su manera original de enfrentar al mundo”, en *Escritura. Teoría y crítica literarias*, n° 13/14, Caracas, enero-diciembre, 1982, pp. 243-258.

SICARD, Alain. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977.